



**Polimetría, versos cantados y estructura dramática:  
funcionalidad del texto cantado en el auto de Calderón  
El cordero de Isaías (1681)**

Françoise Gilbert

► **To cite this version:**

Françoise Gilbert. Polimetría, versos cantados y estructura dramática: funcionalidad del texto cantado en el auto de Calderón El cordero de Isaías (1681). "Polimetría, versos cantados y estructura dramática: funcionalidad del texto cantado en el auto de Calderón El cordero de Isaías (1681)", Oct 2006, Toulouse, Francia. pp.277-294. halshs-00943835

**HAL Id: halshs-00943835**

**<https://shs.hal.science/halshs-00943835>**

Submitted on 11 Feb 2014

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Polimetría, versos cantados y estructura dramática:

funcionalidad del texto cantado en el auto de Calderón *El cordero de Isaías* (1681).

Françoise Gilbert

Con el *Arte Nuevo* de Lope, la variedad métrica característica del teatro áureo se afirma en su función tanto estética como semántica («Acomode los versos con prudencia / a los sujetos de que va tratando»)<sup>1</sup>. Potenciando este juego con las formas, con frecuencia se incluyen estrofas cantadas en el texto dramático<sup>2</sup>. En el seno del género sacramental, el auto de Calderón *El cordero de Isaías* (1681), cuya música fue compuesta por Manuel de Navas, constituye un buen ejemplo de esta diversidad: el dramaturgo no sólo varía los metros a lo largo de sus casi 2.400 versos, sino que entre ellos incorpora gran cantidad de estrofas cantadas —alrededor de 200 versos—, o sea un 12% del texto dramático global.

En un trabajo anterior<sup>3</sup>, intenté demostrar la íntima relación que existía entre polimetría y estructura dramática en este auto de Calderón. Quisiera analizar ahora, en el mismo texto de teatro sacramental, cómo las estrofas cantadas insertadas en el auto contribuyen a manifestar dicha estructura. Le sigo entonces la corriente a Miguel Querol cuando afirma que la música de los autos «nunca es un adorno o un relleno, sino todo lo contrario [...], haciendo que toda la obra aparezca como estructurada en función de los conceptos que se cantan. Los diferentes estribillos y tonos que se repiten en una obra son las distintas columnas sobre las que está edificado el auto»<sup>4</sup>.

Para facilitar la orientación del lector en el texto de *El cordero de Isaías*, propongo un cuadro sinóptico cuya primera columna ofrece una jerarquización de los datos métricos, diferenciando entre «formas englobadoras y formas englobadas»<sup>5</sup> y, en lo que a las formas englobadas se refiere, entre texto representado y texto cantado. En efecto, una canción englobada en el texto no implica sistemáticamente un cambio métrico, y cuando es el caso, dichas variaciones métricas se deben relacionar con la

<sup>1</sup> Lope de Vega, *Arte Nuevo de hacer comedias*, vv. 305-306.

<sup>2</sup> Remito a la amplia bibliografía sobre el asunto, particularmente a Sage, 1956; Pollin, 1968, 1972, 1973; Querol, 1981, Becker, 1989, y Amadei-Pulice, 1990.

<sup>3</sup> Ver Gilbert, «Polimetría y estructura dramática en el auto de Calderón *El cordero de Isaías* (1681), y sus consecuencias en la creación del espacio dramático», en prensa. Vuelvo a utilizar aquí el cuadro sinóptico de la métrica que utilizaba en aquel trabajo, así como la lista de metros empleados en el texto global.

<sup>4</sup> Querol, 1981 (a), p. 61. Ver también, sobre el valor estructurante de la fuerza expresiva y espectacular del nuevo teatro que utiliza los medios sensibles, Amadei-Pulice, 1990, p. 44 *sq.*

<sup>5</sup> Vitse, 1998, p. 50: «La primera [distinción] diferenciará formas métricas englobadoras y formas métricas englobadas. Sin que llegue a romperse la cohesión de tal o cual unidad dramática particular, las formas englobadoras sirven de marco tanto para la intercalación de una canción o de algún texto “citado”, como par la modificación en el tono o en el carácter de una situación dramática [...]». Aprovecho la

forma estrófica elegida, y no tienen repercusiones en el conjunto métrico global del texto<sup>6</sup>. En nuestro cuadro, esta jerarquización se refleja luego en la determinación de secuencias dramáticas, que clasifiqué en macrosecuencias [A y B], mesosecuencias [A1, A2, B1, B2, B3] y microsecuencias [A1a, A1b, A2a, etc.]. La tercera columna documenta las coordenadas espacio-temporales de la acción, mientras la cuarta sintetiza la trayectoria dramática de los protagonistas de la obra. Sirviendo de separación horizontal, la distribución del cuadro sobre dos páginas materializa la distinción entre las dos macrosecuencias A y B, distinción que corresponde al parámetro escenográfico del escenario vacío completo, con solución de continuidad espaciotemporal total.

Como se puede comprobar en la lista detallada de las formas empleadas en el auto, la cantidad inusitada de versos cantados<sup>7</sup> que ofrece obedece a una distribución ordenada y equilibrada en cada mesosecuencia [A1, A2, B1, B2, B3].

*El cordero de Isaías* dramatiza el episodio neotestamentario de la conversión de la reina etíope Candaces<sup>8</sup>, o sea su trayectoria espiritual, duplicada, a su vez, por la trayectoria análoga de Behomud, su favorito. Originadas ambas en los fenómenos sobrenaturales acarreados por la muerte de Cristo, las dos conversiones se desarrollan sin embargo según dos modalidades diferentes: mientras Behomud junta recorrido espaciotemporal y recorrido espiritual a lo largo de su expedición a Jerusalén, Candaces, por su parte, llegará mediante un sueño, a la aceptación de la Ley de Gracia de manera estática, gracias al auxilio de Fe. En paralelo, se desencadenan las respectivas ofensivas de Demonio y Pitonisa, quienes proyectan impedir que se entienda y propague la noticia de la instauración de la Ley de Gracia<sup>9</sup>.

Acompañado de un ruido de terremoto producido sin duda por los redobles de unas cajas<sup>10</sup> —fenómeno sonoro que se repetirá unas cinco veces a lo largo de esta microsecuencia apertural—, el auto empieza con la percepción, en la corte de Candaces, de las manifestaciones sobrenaturales de la muerte de Cristo en Jerusalén. Estas

---

oportunidad para darle las gracias a Marc Vitse por su inestimable ayuda en las cuestiones de métrica en *El cordero de Isaías*.

<sup>6</sup> La variedad de las estrofas cantadas se puede comprobar en la lista de formas empleadas en el auto, que ilustra cómo las estrofas cantadas a veces se integran en la forma métrica preexistente, y a veces llevan su propia ordenación métrica.

<sup>7</sup> Ver Pinillos, 1996, p. 72-76.

<sup>8</sup> Ver Hechos 8, 26-40.

<sup>9</sup> Para más detalles sobre el desarrollo dramático, ver Gilbert, en prensa.

<sup>10</sup> Querol, 1981, p. 102: «Como es obvio imaginar, los truenos y terremotos se harían a base de redobles de cajas, tambores, atabales y sobre todo del “gran tambor ” que así y con razón llaman los italianos al bombo». Ver también Becker, 1989, p. 175.

misteriosas señales, cuya «natural causa» (v. 25) es objeto de las interrogaciones de Candaces, «obligan al pueblo a que, / bañado en lágrimas tiernas, / música de Dios el llanto, / repita en voces diversas» (vv. 31-34) un estribillo formado sobre la traducción y puesta en música del *Miserere*<sup>11</sup>: «¡Misericordia, Señor! / ¡Señor, clemencia, clemencia!» (vv. 35-36). Tanto el fragor del terremoto como este estribillo, cantado por un coro de voces situado fuera del escenario, puntúan alternativamente el intercambio entre los protagonistas Behomud y Candaces.

Pero ni uno ni otro se reparten de forma arbitraria a lo largo de dicho diálogo. Cada sonido inquietante, señalado por la acotación «*Terremoto*», interviene después de una de las interrogaciones angustiadas de la reina, y precede a la respuesta de su favorito, respuesta encabezada anafóricamente por un «No sé [...]» que sirve de introducción para sus varias hipótesis<sup>12</sup>. La última de ellas, procedente de una interpretación de Dionisio Aeropagita, suscita nueva intervención del coro:

BEHOMUD        [...] si ya  
                      no es que discurra mi idea,  
                      que algún filósofo diga  
                      del Aerópago de Grecia,  
                      que “espira su autor o espira  
                      toda la naturaleza”,  
                      según toda, en fe de que  
                      son dulces lágrimas tiernas  
                      música de Dios, a un tiempo  
                      repite en voces diversas».

VOCES Y MUSICA *Cantan* ¡Misericordia, Señor!  
    ¡Señor, clemencia, clemencia!  
    (vv. 105-116).

Hasta ahora, como vemos, el ruido de terremoto ritma tanto las interrogaciones de Candaces como la confesión de ignorancia de Behomud, hasta que logra, por fin, encontrar un inicio de respuesta fundamentándose en la autoridad de un filósofo. Por otra parte, el estribillo, que Candaces presentaba al principio como el llanto del pueblo (31-34), vuelve a sonar, después de la justa interpretación por Behomud de las señales de la muerte de Cristo, esta vez como una emanación de una organización superior<sup>13</sup> («toda la naturaleza», v. 110). Los iniciales llantos del pueblo, reacción humana de miedo frente al cataclismo, se han transformado en los gemidos de la propia naturaleza

<sup>11</sup> Sobre la traducción y adaptación al canto del Salmo 50 de la Vulgata, ver M. C. Pinillos, 1996, p. 33.

<sup>12</sup> La acotación «*Terremoto*», que figura después de los versos 34+, 52+, 64+, 88+, y luego 231, tendría que aparecer también después del verso 76+.

<sup>13</sup> Ver también esta idea de organización celestial sugerida por la palabra «fábrica» en los versos 249-250: «que el conflicto en que se halla / toda esta fábrica inmensa».

al comprobar la pérdida de su autor, y los lúgubres sonidos del terremoto cobran entonces un valor de advertencia divina<sup>14</sup>, a la que contesta el pueblo con los dos versos adaptados del *Miserere*. Si Candaces todavía no puede apreciar el acierto de la hipótesis de su favorito, sin embargo llega a explicitar la idea de «que el Dios de Israel, usando / de su suma providencia, / por señales nos avisa» (vv. 133-135), y de que este Dios está «ofendido» (vv. 149). De ahí que a las voces del pueblo se junte la de la reina («repito con todas ellas» v. 240) para entonar por tercera vez el estribillo penitencial. Para concluir la mesosecuencia, se les añade la voz de Behomud:

BEHOMUD	Y añadamos, porque sea más, al eco de sus voces el gemido de las nuestras, diciendo con todos, cuando himnos y lamentos mezclan.
LOS DOS	Misericordia, Señor. (vv. 252-257)

La palabra «eco» utilizada aquí por Behomud se puede interpretar a varios niveles. En un primer nivel, desde el principio de la secuencia, en el espacio dramático situado fuera del escenario, el canto de contrición que se eleva del pueblo etíope en las afueras del palacio de Candaces hace eco literalmente al sonido del terremoto que perturba tanto Jersualén como Etiopía, como contestándole. Se produce entonces de entrada, gracias al uso alternado del sonido y del texto cantado, un acercamiento de gran alcance simbólico entre estos dos espacios geográficos. Dicho acercamiento, anunciador de la «síncopa»<sup>15</sup> entre los dos espacios que representará efectivamente la expedición a Jerusalén de Behomud, resulta también metafórico del acercamiento de los dos espacios dramáticos que se producirá en la segunda parte del auto, en la mesoección B1, con el sueño de Candaces. Desde un punto de vista alegórico, esta «síncopa» espacial<sup>16</sup> anticipa la reunión final de las dos trayectorias espirituales paralelas de los protagonistas.

En un segundo nivel, el estribillo sirve de eco a las palabras de los dos protagonistas presentes en el espacio escénico, y se inserta en su lógica argumentativa, subrayando su progresión. De esta manera, se potencia la íntima relación alegórico-

<sup>14</sup> Ver Sage, 1956, p. 278 y 291, y Querol, 1981, pp. 13-18. Dice este último, p. 13: «La música para Calderón es la voz de Dios y la voz del destino, la voz que da avisos, aliento sobrehumano que resuelve las dudas que atormentan al hombre y revelación preludio de eventos sobrenaturales, de teofanías».

<sup>15</sup> Ver los versos 244-246 de Behomud a punto de irse: «tan a toda diligencia / iré, que de mi partida / sea síncopa la vuelta».

<sup>16</sup> Ver, de Ignacio Arellano, 2001, las excelentes páginas 147-193 sobre los espacios dramáticos, y particularmente sobre la noción de espacio ampliado p. 185-189.

dramática establecida entre el principio de la Ley de Gracia, ocasionado por la muerte de Cristo, y la búsqueda de los protagonistas.

En efecto, si, según Querol, el eco es a menudo «la resonancia externa de algo esencial interno y a veces incógnito en sí mismo, pero que se revela por el eco»<sup>17</sup>, vemos que mientras se evidencia progresivamente la procedencia sobrenatural del terremoto, reconocido por los protagonistas como una advertencia divina, el contenido misterioso de su mensaje se va dibujando a través del cuestionamiento de Candaces y de las hipótesis de Behomud, encontrando un efecto de resonancia en el estribillo.

En los últimos versos de la microsecuencia, acaban adhiriéndose ambos protagonistas al canto de contrición que se oía y se repite desde el principio. Pero ellos no sólo se apropian del estribillo sino que también lo glosan, agregándole la interpretación del Aeropagita. Ésta, sugerida prolépticamente como hipótesis por Behomud, se constituye ahora, en la glosa cantada, como el origen efectivo del terremoto, y la causa de la necesaria penitencia de los hombres:

LOS DOS	Misericordia, Señor.
MÚSICA Y VOCES	Misericordia, Señor.
LOS DOS	¡Clemencia, Señor, clemencia!
MUSICA Y VOCES	¡Clemencia, Señor, clemencia!
LOS DOS	Que espira su autor o espira.
TODOS	Toda la Naturaleza.
JUNTOS TODOS	¡Misericordia, Señor!
	¡Clemencia, Señor, clemencia!
	Que espira su autor o espira
	toda la Naturaleza.

*Repiten la copla, y con esta repetición, sonando a un tiempo música y terremoto, se van los dos [...]*  
(vv. 257-266<sup>18</sup>)

La integración por los protagonistas, mediante la conjunción explicativa «que» del verso 261, de la interpretación de San Dionisio en el texto cantado, proporciona en

<sup>17</sup> Querol, 1981, p. 27. Ver, sobre los varios usos del eco, Amadei-Pulice, 1990, p. 103-105.

<sup>18</sup> Para que el estribillo coincidiera con la forma métrica de la microsecuencia, o sea el romance asonantado *é-a*, haría falta restablecer el orden de los versos 257-266 del modo siguiente:

LOS DOS	Misericordia, Señor.
MUSICA Y VOCES	¡Clemencia, Señor, clemencia!
LOS DOS	Misericordia, Señor.
MUSICA Y VOCES	¡Clemencia, Señor, clemencia!
LOS DOS	Que espira su autor o espira.
TODOS	Toda la Naturaleza.
JUNTOS TODOS	¡Misericordia, Señor!
	¡Clemencia, Señor, clemencia!
	Que espira su autor o espira
	toda la Naturaleza.

La organización escogida por M. C. Pinillos sin embargo ofrece la ventaja de poner de realce la repetición musical.

clave alegórica la respuesta anticipada a su cuestionamiento, orientando de hecho toda la lectura alegórica de sus respectivas trayectorias dramáticas. Esta lectura “a dos luces” del estribillo y de su glosa anticipa la perspectiva rendentoria de la muerte de Cristo, implicada por el empleo del soporte del *Miserere* traducido y adaptado, mientras los protagonistas se encuentran sólo al principio de su búsqueda. El hecho de compartir luego esta perspectiva al unísono con el coro durante el último cuarteto remata la función sintética del texto cantado, al que se junta el sonido de terremoto final, según reza la acotación que cierra esta microsecuencia: «*Repiten la copla, y con esta repetición, sonando a un tiempo música y terremoto, se van los dos, y sale el DEMONIO, vestido de pieles*» (v. 266+).

Frente al arranque de este doble itinerario espiritual se yerguen las potencias maléficas desdobladas en los personajes de Demonio y Pitonisa: la microsecuencia A1b servirá para plasmar el proyecto de dichas fuerzas demoníacas que quieren impedir la comprensión por los hombres del mensaje divino. En la continuación de nuestro auto, la gran mayoría del texto cantado se corresponderá con estas ofensivas diabólicas, y precisamente con aquellas encabezadas por Pitonisa.

La primera de ellas se desarrollará durante la mesosecuencia A2, en la que Pitonisa pondrá en obra los ardides planeados con Demonio al final de A1, bien intentando desviar a Behomud de su misión al imitar la voz de una mujer en apuros, o bien seducirlo por sus cantos agradables. Doble que, desde el punto de vista de la puesta en escena, posibilita un juego de entradas y salidas de los protagonistas, y de desplazamientos de un lugar a otro del escenario. En esta mesosecuencia se suceden la silva con romance –*í* englobado, y el romance asonantado en –*í*. La forma «englobadora» de la primera microsecuencia A2a es la silva, cuyo uso principal incumbe al personaje central de Behomud, con excepción de los versos cantados, o sea, los que emanan de Pitonisa, cuando finge ser una mujer en dificultad. El romance –*í* englobado cantado, por su parte, se reserva exclusivamente para el segundo personaje fingido por Pitonisa, el de la seductora/sirena.

La primera intervención cantada de Pitonisa procede pues del reparto elaborado por Demonio en A2a:

DEMONIO     [...] si tú,  
                  (vuelvo a decir) con la fuerza  
                  de los dos dulces encantos  
                  de tu voz y tu belleza

le embarzas el camino,  
yo, como tú le diviertas [...]  
(vv. 505-510)

y empieza a realizarse en A2b:

DEMONIO      Tú, a tus cautelas,  
                 Pitonisa, que si haces  
                 que él en el monte se pierda,  
                 desvanecido tal vez  
                 con gozos, tal con tristezas,  
                 yo, [...]  
(vv. 622-627)

Este reparto ya anuncia todos los parámetros de la actuación de Pitonisa: el canto, reforzado luego por la seducción física («la fuerza / de los dos dulces encantos / de tu voz y tu belleza» (vv. 506-508), y los modos variados de esta voz que expresará alternativamente los «gozos» y las «tristezas». De hecho le corresponderá un doble registro, alegre el uno y triste el otro, en el que alternarán canto y recitativo de estilo italiano<sup>19</sup>; cuando no canta ni recita, una acotación estipula a veces que *representa*<sup>20</sup>. Esta escena ilustra perfectamente, en su técnica y estructuración, las características de «un género *teatral*, de estilo representativo y musical [que utiliza] el estilo recitativo musical florentino, juntamente con otras técnicas escenográficas y teorías representativas de origen italiano<sup>21</sup>», típicas del teatro barroco calderoniano, según Amadei-Pulice.

La intervención de Pitonisa se produce en un momento de fragilidad de Behomud, quien, quedado solo, interroga directamente a Dios sobre el valor del sacrificio cruento que va a cumplir:

BEHOMUD      Ya que solo he quedado,  
                 arbitrio del Descuido y del Cuidado,  
                 dadme, Señor, licencia  
                 a consultar con vos la insuficiencia  
                 de una duda, que en este sacrificio  
                 a que voy enviado  
                 me desvela, [...]  
                 .....

<sup>19</sup> Ver Pollin, 1972, p. 428, a propósito del estilo recitativo en *El divino Orfeo*, donde se emplea para exaltar la palabra divina, o sea a en sentido contrario frente a nuestro ejemplo: «Esta significativa advertencia responde no sólo a la conciencia arística de Calderón (querer emular a Italia) y su adhesión a las “revoluciones” italianas desde la “camerata florentina” hasta Monteverdi, sino también a la necesidad de subrayar aquella Voz que es Verbo. El estilo recitativo, la nueva monodia, subraya y embellece el ritmo de la palabra y el metro».

<sup>20</sup> Ver Amadei-Pulice, 1990, p. 94-97.

<sup>21</sup> Ver Amadei-Pulice, 1990, p. 58 *sq.*



Sin duda, que en sí encierra  
 o luz o viso, o símbolo o figura,  
 que hasta hoy el cielo reservó a la tierra;  
 y pues un indio en discurrir no yerra  
 que hay escondido enigma reservado  
 en ir a vuestro altar sacrificado,  
 ¿cuándo, Señor, sabrá lo que predice?  
 (vv. 722-728 y 742-748)

La respuesta a sus preguntas se ve diferida brutalmente por la intervención de Pitonisa, con clara ilustración de la clásica distinción ética establecida por San Agustín entre “música verdadera” y “música falsa”, muy aprovechada, en el siglo XVI, por la música especulativa humanística de origen platónico<sup>22</sup>. Pero, a diferencia de la típica escena del estilo que suele oponer las dos categorías de música, aquí corren paralelo dos ejemplos de “música falsa”, que ambos informan el engaño urdido por Pitonisa. Este se inicia con la canción miserable entonada fuera del escenario por dicho personaje que, prolongando la silva empleada por Behomud, despliega en parte el abanico de sus posibilidades vocales<sup>23</sup> al fingir ser una mujer en apuros:

*Dentro cantando en tono triste, con cadencias del llanto*  
 PITONISA ¡Ay misera de mí! ¡Ay infelice!  
 BEHOMUD Mas ¿qué triste lamento  
 es el que esparce en lástimas el viento?  
 PITONISA El que fingiendo el llanto de la hiena,  
 tu discurrir le ha hecho verdad la pena;  
 y así, por ti y por sí dos veces dice.  
*Canta* ¡Ay misera de mí! ¡Ay infelice!  
 ¡Ay misera de mí! ¡Ay infelice!  
 (vv. 749-757)

La reacción de Behomud, quien, conmovido, quiere ayudarla, desencadena nueva actuación de Pitonisa, en la que, al otro lado, pero siempre fuera del escenario, desempeña su segundo papel: el de Sirena<sup>24</sup>, iniciando así una especie de juego de escondite, como ella misma explica:

PITONISA *Representa* Hacia aquí viene;  
 porque se empeñe más, no me conviene  
 que me vea, y así, por otra parte,

<sup>22</sup> Ver Sage, 1956, p. 276-277, y Amadei-Pulice, 1990, p. 43-108.

<sup>23</sup> Ver Pollin, 1973, p. 367.

<sup>24</sup> Este personaje de seductora recuerda mucho al de la Culpa de *Los encantos de la culpa* (1645). Compárense los siguientes versos cantados de Pitonisa con los, no cantados, de Culpa cuando seduce al Hombre quien, por acabar de despedir a su Entendimiento, se encuentra también más vulnerable: EC : «Ven, pues, ven donde descanses / en el ameno pensil / de mi alcázar, ya que el hado / te trueca un monte a un jardín; [...] / sigue mi voz / y no cuides de seguir / lástimas, a donde tienes / delicias en que elegir». EC: «no quieras / volverte al afán tan presto. / Descansa en mi albegue hoy, que mañana será tiempo / para dejar estos montes / de tantas delicias llenos [...] La Vista divertirás / en esos jardines bellos, / que son nuestro paraíso / de varias delicias llenos» (vv. 780-785 y 850-853).

valiéndome a contrario de otro arte,  
al llanto de la hiena  
sucederá la voz de la sirena.  
(vv. 770-775)

La voz del otro papel desempeñado por la cantante diabólica adopta el metro romance asonantado en *—í*, en un canto, «*en tono alto y alegre, dentro, al otro lado*» (v. 782+) cuyas sucesivas fase remata un estribillo formado por un pareado de endecasílabos:

PITONISA *Cantado*      ¡Hola, hau! ¡Ah del rebaño!  
Peregrino mayoral  
de ese cándido redil,  
.....  
ven a mi voz, que siguiéndome a mí,  
lo feliz trocarás por lo infeliz.  
(vv. 789-791 y 987-799)

A lo largo de la mesosecuencia A2, estas dos formas cantadas —la silva y el romance con estribillo— alternan dos veces<sup>25</sup>, entrecortadas por el texto “representado” por Behomud y por Pitonisa en sus dos avatares. La segunda y última ocurrencia de la forma romance, ligada al papel cantado de la sirena, abre la microsecuencia A2b<sup>26</sup>, que se caracteriza en su conjunto por el uso del romance *—í*. De forma englobada en las silvas de la microsecuencia precedente, este metro pasa a ser —con su estribillo cantado formado por un heptasílabo y un endecasílabo— forma única que deja de caracterizar exclusivamente el canto de Pitonisa/sirena, para servir de soporte ahora también a las palabras de Behomud, a las de su compañero Cuidado, fuera del escenario, y a las de un Ángel, que por fin, y con acompañamiento músico, viene a contestar las angustiadas dudas con las que reanuda el etíope. La forma que pone un término a la actuación cantada de Pitonisa es un pareado formado de un heptasílabo y un endecasílabo, estribillo que se declina según varias modalidades:

PITONISA      Sigiéndome a mí,  
lo feliz trocarás por lo infeliz.  
*A otro lado*      No siguiéndome a mí,  
será trocar lo noble por lo vil.  
(vv. 873-876)

La apropiación por Behomud, Cuidado y el Ángel, del romance *—í* como vehículo de sus parlamentos indica el final de la ofensiva cantada de Pitonisa, y potencia una inversión

<sup>25</sup> Ver la lista detallada de las formas métricas empleadas.

<sup>26</sup> También se puede considerar que el estribillo forma parte integrante de un romance con estribillo —ver Navarro Tomás, 1991, p. 239—, y en este caso los versos cantados concluyen la microsecuencia A2a.

de las relaciones conflictivas, inversión que se confirma con la derrota de Demonio fuera del escenario y la intervención del Ángel acerca de Behomud. Del mismo modo, el estribillo que solía marcar el cabo de los parlamentos de Pitonisa/sirena, lo retoma y modifica el Ángel según una tercera modalidad:

ÁNGEL                      [...] y así,  
dejando a su esfinge,  
y siguiéndome a mí,  
lo infeliz trocarás por lo feliz.  
(vv. 930-933)

El estribillo cantado, precedido ahora de un verso también cantado y que explicita la derrota demoníaca («dejando a su esfinge», v. 931), sirve esta vez para afianzar la victoria del Ángel y del grupo de personajes con el que va asociado —Behomud y Cuidado y los demás pastores—, y vuelve a aparecer justo en el momento en que se clausura la secuencia:

ÁNGEL                    Pues venid todos, venid,  
que como una vez salgáis  
de este idólatra confin,  
*Cantado*                dejando a su esfinge;  
y siguiéndome a mí,  
lo infeliz trocaréis por lo feliz.  
                              (vv. 965-970)

Concluyendo. Con este estudio del texto cantado en la segunda mesosecuencia de la primera parte del auto, comprobamos otra vez la función estructurante de los versos puestos en música: el momento de la primera ofensiva de Pitonisa se corresponde con una pausa sensible en la trayectoria espacio-espiritual de Behomud. Al interrumpir brutalmente su reflexión íntima, la actuación cantada de Pitonisa difiere la respuesta celestial a las dudas del etíope, a la vez que acrecienta su despiste al crear en él una confusión sensorial. Esta se debe tanto a las entradas y salidas del personaje demoníaco de un lado y otro del escenario, como a las modulaciones cambiantes de su voz y a la oposición de los sentimientos que sugiere. Momentáneamente vulnerable, Behomud se vale de una ayuda celestial para superar la prueba de la duda que constituye esta primera ofensiva de Pitonisa, y proseguir su búsqueda. El texto cantado, y principalmente el estribillo del romance, de sentido y procedencia evolutivos, subrayan las peripecias de esta difícil y perturbada trayectoria.

La segunda parte del auto se abre con el canto de las damas de Candaces: «*Ábrese el carro de palacio y vese Candaces sentada en real trono, y dos damas a su lado cantando*» (+1055). Este canto —una forma estrófica con el siguiente esquema: un carteto de romance —é, un endecasílabo de misma asonancia, un pareado de endecasílabos rimados en —or, un heptasílabo y un endecasílabo asonantado en —é—, a pesar de ser forma apertural, resulta ser una forma englobada con relación a las redondillas que delimitan la primera microsecuencia B1a. Lo volveremos a encontrar, enmarcado efectivamente por las redondillas, justo antes de que se duerma la reina (vv. 1129-1137). Dichos versos cantados son una traducción y adaptación por Calderón de las Lamentaciones (I,1) de Jeremías<sup>27</sup>:

DAMAS *Cantan* ¡Oh! ¡Cómo yace postrada,  
sin consuelo y sin placer,  
la emperatriz de las gentes,  
diciendo cuantos la ven:  
Jerusalén, Jerusalén!

MÚSICA *Dentro* Pues no hay dolor que iguale a tu dolor,  
conviértete a tu Dios y tu Señor,  
que es el último bien.

TODOS Y  
MÚSICA ¡Jerusalén, Jerusalén!  
(vv. 1056-1064)

Como en la primera microsecuencia A1a, el texto cantado, de origen bíblico, cobra aquí un estatuto privilegiado, emblemático del desarrollo dramático. Como bien lo explicita la reina, la letra de la canción, relacionada con Jerusalén, sirve, por asociación de ideas, de puente verbal entre lo que pasa en el palacio de Candaces y la ciudad santa, a la que se está acercando Behomud:

CANDACES y el [cuidado] que a mí me aflige es  
no haber sabido, después  
que fue Behomud enviado  
a Jerusalén, de mí,  
¿qué mucho que oyendo ahora  
de Jerusalén, Lidora,  
ruinas, dél me acuerde? [...]  
(vv. 1090-1096)

La canción, a la vez que refleja el estado de ánimo melancólico de Candaces, permite acercar nuevamente los dos espacios dramáticos que, desde el principio del auto, van

<sup>27</sup> E. M. Wilson-J. Sage, 1962, p. 90, señalan que se emplea durante el oficio de Maitines de la Semana Santa.

relacionados. De ahí que se produzca, después de la repetición de estos versos cantados, la intervención de Fe, quien propicia el sueño de la reina<sup>28</sup>, dándole así acceso al espacio dramático de Jerusalén. Teatro de la llegada de Behomud, dicho espacio de Jerusalén va a plasmarse duraderamente, ya que se sustituye al espacio dramático inicial de la corte después de acabado el sueño. A un nivel alegórico, la traducción y adaptación del texto veterotestamentario de las Lamentaciones de Jeremías, que originalmente deplora la destrucción de Jerusalén, hace eco al llanto de «toda la naturaleza» asimilado, en la primera microsecuencia de la primera parte, con la interpretación patrística de la muerte de Cristo y las consabidas señales sobrenaturales que la acompañan. Los versos cantados aquí por las damas de Candaces facilitan una lectura tipológica del episodio bíblico, e ilustran prolépticamente la revelación a la que llegará misteriosamente la reina durante su sueño, etapa capital hacia su conversión: «Jerusalén, Jerusalén, / pues no hay dolor que iguale a tu dolor, / conviértete a tu Dios y tu Señor, / que es el último bien» (vv. 1133-1137).

La siguiente ocurrencia del texto cantado se produce en la segunda fase de la mesosecuencia B2, la de la tercera ofensiva de Pitonisa. Concebida paralelamente a su primera ofensiva, se asemeja en varios aspectos al primer intento de seducción de la sirena. El espacio dramático es el mismo —los montes de Sabá—, y el estado de ánimo de Behomud, quien huye de Jerusalén sin haber cumplido con su misión sacrificial, refeleja una confusión creciente:

BEHOMUD      Dejadme todos: ya estoy  
                      solo a vista de Sabá,  
                      y en el monte donde oí  
                      las dos voces, tras quien fui  
                      perdido; y si no me da  
                      luz no sé qué inspiración,  
                      hasta ahora lo estuviera,  
                      según la intrincada esfera  
                      en que dio mi confusión.  
                      .....  
                      Mas ¿qué tengo que pensar?  
                      ¿A decir verdad no vengo?  
                      Pues en la verdad, ¿qué tengo  
                      que decir ni que callar?  
                      (vv. 1480-1488 y 1497-1500)

Esta confusión, y el aislamiento provisional en el que se encuentra otra vez el personaje, ofrecen debilidades de las que se aprovechará Pitonisa con armas similares a las del

<sup>28</sup> Ver Querol, 1981, p. 22, sobre el poder adormecedor de la música.

primer intento, ya que se esforzará nuevamente por insuflar la duda en Behomud mediante su canto.

Esta vez el etíope está buscando la respuesta a sus dudas en un libro. Pitonisa trata primero de turbar su lectura, pero, como no lo consigue, sale al escenario cantando unos cuartetos romancillo de hexasílabo, englobados en el romance –é-é que delimita el marco de esta nueva microsecuencia (B2). La canción de Pitonisa, que alterna con momentos “representados”, insiste primero en las dudas de Behomud, sugiriendo que no existe respuesta alguna a sus interrogaciones, con vistas a desanimar su búsqueda:

PITONISA *Canta* Quien pueda decirte  
que en dudas tan fuertes  
quien más las apura  
menos las entiende.  
(vv. 1595-1598)

Pero el contenido del canto evolucionará cuando Behomud demuestre que ha reconocido a Pitonisa:

BEHOMUD ¿Qué pretendes?  
PITONISA *Canta* Que lo que ninguno  
explicarte puede,  
lo debas a voces  
que tanto las debes.  
*Representa* Y pues la memoria guardas  
de que ya otra vez oyese  
mi dulce voz en el monte,  
y es preciso que te acuerdes  
cuánto tu rebaño errante,  
cuánto tu confusión fuerte  
debió a mi aviso, ¿por qué  
no has de fiar el que llegue  
a favorecerte aquí  
quien allá te favorece?  
*Canta* Pues los beneficios  
en pechos fieles  
el que uno hace obliga  
a que otro se llegue.  
(vv. 1638-1656)

El canto de Pitonisa vehicula ahora la falsa promesa de revelar los misterios a los que Behomud todavía no tiene acceso (1640-1643), y luego sugiere «beneficios» para atraerlo (vv. 1653-1656). Pero ninguna de estas promesas funciona, y el fracaso de la cantante se vislumbra al retomar ella la letra del primer cuarteto, que tendía a desanimar la búsqueda de Behomud. La misma Pitonisa comenta su desamparo:

PITONISA *Representa* Mas ¿qué susto, qué embarazo

*Con los mismos afectos*  
 mi voz (¡ay de mí!) suspende,  
 con tal ahogo, tal miedo,  
 tan cruel lazo y aleve,  
 que de mi propia voz nace  
 y contra mi voz se vuelve ?  
 (vv. 1691-1696)

Se confirma la proximidad de su fracaso con la segunda llegada del Ángel, quien trae a Filipo en una nube para que dispense su enseñanza a Behomud. El último recurso de Pitonisa ante la catequización del etíope lo constituirá una serie de dos hexasílabos cantados, susurrados a su oído del catecúmeno, y repetidos luego por él. Tratando de subvertir la enseñanza del anciano, pondrán en tela de juicio sucesivamente los dogmas de la hipostática unión, de la Inmaculada Concepción y de la Trinidad. Pero tampoco conseguirá su meta la cantante, y capitulará mientras Filipo va a bautizar a Behomud.

A lo largo de esta segunda mesosecuencia, reflejo dramático de su equivalente en la primera parte, si los proyectos de los protagonistas siguen iguales, así como su estado de espíritu respectivo, Pitonisa en cambio sale ya al tablado junto a Behomud, y junta al arma de su voz la de su presencia física, pero en vano. Es que Behomud, de vuelta de Jerusalén, ya más avanzado en su cuestionamiento espiritual y prevenido contra Pitonisa desenmascarada, resiste con más éxito. La intervención angélica sirve para sustituir al libro que leía el etíope un instrumento de catequización más pedagógico en la persona de Filipo, cuya enseñanza lleva a Behomud al término de su itinerario espiritual. Mientras que la capitulación de Pitonisa refuerza la derrota de Demonio quien, en la microsecuencia precedente, fracasó en robar el cordero.

La mesosecuencia final, a la par que concreta la derrota de las fuerzas malignas mediante su prendimiento por el Ángel en la microsecuencia B3a, celebra en B3b, microsecuencia en romance *—é-o*, el triunfo de Behomud y Candaces reunidos para el proceso de los reos. Éste desemboca en su castigo, y la glorificación por los etíopes de la Eucaristía. Como bien era de esperar, los logros de dicha última microsecuencia se ven realzados por un canto triunfal, inducido por el parlamento que el Ángel dirige a los demonios para incitarlos a acompañarlo hacia el lugar del proceso. Del primer verso de esta incitación procede el canto que se eleva fuera del escenario:

ÁNGEL Venid, infelices, donde  
 otros de mis compañeros  
 semejantes delincuentes

tienen ya juntos, a efecto  
 que en mayor teatro vea  
 el orbe el mayor trofeo  
 que ha descubierto jamás  
 de la fe el cándido velo,  
 por quien ya en anticipada  
 gloria entonan los acentos.  
 MUSICA *Dentro* Venid, mortales, venid,  
 al triunfo mayor,  
 al aplauso más nuevo  
 que gloriosa la fe ha conseguido  
 corriendo los días,  
 volando los tiempos.  
 Venid, venid a mi acento.  
 (vv. 2063-2079)

Esta estrofa de siete metros irregulares, englobada en la forma dominante del romance – *é-o*, se repite cinco veces a lo largo de la microsecuencia final, y su alcance evoluciona en función de las salidas a escena de nuevos protagonistas, hasta la reunión completa de todos los personajes del auto en el escenario: las dos primeras veces la cantan voces fuera del escenario, puntuando el prendimiento de los demonios por el Ángel. El texto cantado sirve, en aquellas ocurrencias, para subrayar sobre todo la derrota de Pitonisa y Demonio conducidos a «donde / semejantes delincuentes / tienen ya juntos» (vv. 2063-2065), o sea, a este «mayor teatro» (v. 2067) de su derrota que será el simbólico auto de fe celebrado a continuación.

Después de desaparecidos los reos del espacio escénico, suena, todavía fuera del escenario, el romance cantado concluido por un seguidilla (7+5) de misma asonancia que, acompañada de «*Las chirimías, y dentro Música y Voces*» (v. 2115), magnifica la llegada a escena de Candaces, quien le «sale al encuentro» (v. 2106) a Behomud:

MUSICA Y  
 VOCES *Dentro* ¡Viva Candaces,  
 que en el etiópico imperio  
 admite la ley de gracia  
 de quien símbolo el cordero  
 fue, que el gran Behomud llevó  
 de Jerusalén al templo!  
 ¡Vivan, vivan entrambos  
 siglos eternos!  
 (vv. 2115-2122)

A la función celebrativa de la copla se junta una explicitación de la alegoría global del argumento del auto, y del punto de encuentro espacial y alegórico entre las dos trayectorias de Candaces y de su favorito, que aparecen reunidos en la seguidilla conclusiva («Vivan, vivan entrambos / siglos eternos», vv. 2121-2122). Esta reunión de



sus itinerarios individuales hacia la fe la explicita el diálogo siguiente entre ambos protagonistas, hasta que el Ángel pase cantando por el tablado, anunciando en su pregón, un par de endecasílabos en *-é-o*, la proclamación del auto de fe «Silencio, silencio; / oíd el pregón; silencio, silencio» (vv. 2170-2171).

A continuación, será la alegoría de Fe la que retomará dos veces la estrofa de celebración cantada al principio de la secuencia por el Ángel («Venid, mortales, venid, [...]», vv. 2199 *sq.*). Canta al salir a escena en su carro triunfal, y luego para dar paso a la impresionante representación del auto de fe («*Con esta repetición, al son de chirimías, salen el ÁNGEL delante con la vara, con la cruz de la Santa Inquisición, y en un carro que vienen tirando el GENTILISMO, el HEBRAISMO, el DEMONIO y la PITONISA, la FE, que trae una cruz cubierta con un velo negro, y en descubriéndola a su tiempo, se verá por remate un cáliz y una hostia, y entre todos el DESCUIDO*», v. 2222+). En estas circunstancias, su canto pone de realce más bien el «triunfo mayor / [e]l aplauso más nuevo / que gloriosa la fe ha conseguido» (vv. 2216-2219) y que se celebra ahora a través del auto de fe.

Durante la celebración del auto, Candaces, Behomud y Felipo pronuncian también juntos, probablemente en el famoso estilo recitativo que conferiría más solemnidad a sus intervenciones, unos hexasílabos retomados en eco y cantados con acompañamiento músico, que asocian los elementos de la naturaleza a su exaltación de la fe:

LOS TRES	Y celebren tus misterios la tierra con flores, con luces el cielo.
MUSICA	la tierra con flores, con luces el cielo. (vv. 2227-2230)
LOS TRES	Y celebren tus misterios la luna con giros, el sol con luceros.
MUSICA	La luna con giros el sol con luceros. (vv. 2234-2238)

Por fin, la penúltima repetición del canto de celebración iniciado por el Ángel, y cantado esta vez por el coro de Música, remata el final del auto de fe y la condena de los culpables. La última ocurrencia de dicho canto, cantado por todos los protagonistas presentes en el escenario después de la glorificación de la Eucaristía, marca el final del auto sacramental. En este final, se añaden al canto de celebración los hexasílabos en que

se hacía partícipe de dicha celebración a toda la naturaleza durante el auto de Fe, para glorificar en una especie de universalización final la Ley de Gracia:

TODOS Y MUSICA	Venid, mortales, venid al triunfo mayor, al aplauso más nuevo que gloriosa la fe ha conseguido, corriendo los días, volando los tiempos, y celebren sus misterios la tierra con flores, con luces el cielo la luna con giros, el sol con luceros. (vv. 2386-2396)
-------------------	--

Reunidas en este canto de clausura, volvemos a encontrar sintetizadas las líneas de fuerza del desarrollo dramático: la participación total de la naturaleza en la proclamación de los misterios de la fe, la derrota de las ofensivas maléficas y el triunfo progresivo de la fe, así como el recuerdo de la «síncopa» espaciotemporal que ha dado lugar a la evolución separada pero simultánea de los protagonistas («corriendo los días, / volando los tiempos», vv. 2391-2392).

En resumidas cuentas, nos adherimos a la opinión de X. de la Calle cuando, en una acertada comparación entre zarzuela y autos sacramentales, concluye que «en ambos géneros la música es parte vital del drama, formando como una sola unidad ella y la forma escrita»<sup>29</sup>. Comprobamos con el ejemplo de *El cordero de Isaías*, cómo, en el seno de la organización dramática del auto, las intervenciones cantadas se reparten en cada mesosecuencia alrededor del eje central que separa la primera y segunda parte del auto —macrosecuencias A y B. La estructura dramática binaria se ve respaldada por la distribución de los momentos cantados en torno al itinerario de ida y vuelta de Behomud, mientras Candaces, estática, efectúa un recorrido similar con modalidades diferentes. De ahí que los dos episodios cantados de la primera parte, que subrayan el inicio de la búsqueda en los protagonistas, y la primera ofensiva de Pitonisa contra Behomud caminando, encuentren su correspondencia en los dos primeros momentos cantados de la segunda macrosecuencia. La última mesosecuencia funciona como desenlace sintético de las trayectorias espirituales de ambos protagonistas, y los cantos

---

<sup>29</sup> X. de la Calle, 1989, p. 144.

que en ella se desarrollan acaban rematando sintéticamente el desarrollo dramático global y la alegoría que promueve.

AMADEI-PULICE, M. A., *Calderón y el Barroco*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, Purdue University Monographs in Romance Languages, 31, 1990.

ARELLANO, I., *Estructuras dramáticas y alegóricas en los autos de Calderón*, Pamplona/Kassel, Universidad de Navarra/Reichenberger, 2001.

BECKER, D., «Música de instrumentos, bailes y danzas en el teatro español del Siglo de Oro», *Cuadernos de Teatro clásico*, 3, 1989, p. 171-190.

CALDERÓN de la Barca, Pedro, *El cordero de Isaías*, ed. M. C. Pinillos, Kassel/Pamplona, Reichenberger/Universidad de Navarra, 1996.

CALLE, X. de la, «Don Pedro Calderón de la Barca, creador de la zarzuela», *Segismundo*, 21-22, 1975, p. 117-154.

CARDONA CASTRO, A., «Función de la música, la voz humana y el baile a través de los textos de *El laurel de Apolo* (loa para la zarzuela y zarzuela) y a través de la loa *La púrpura de la rosa*», en *Calderón. Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*, ed. de Luciano García Lorenzo, Madrid, C. S. I. C., 1985, II, p. 1077-1089.

DÍEZ BORQUE, J. M., «Teatro y fiesta en el Barroco español: el auto sacramental de Calderón y el público: funciones del texto cantado», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 396, 1983, p. 606-642.

GILBERT, Françoise, «Polimetría y estructura dramática en el auto de Calderón *El cordero de Isaías*, y sus consecuencias en la creación del espacio dramático», *Criticón*, 96, 2006, p. 167-179.

PÉREZ SIERRA, Rafael, «La música en nuestro Teatro clásico y el Teatro lírico de Calderón», en *III Jornadas de Teatro clásico español, Almagro 1980*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1981, pp. 257-284.

POLLIN, A. M., «Cithara Iesu: La apoteosis de la música en *El divino Orfeo* », en *Homenaje a Casaldueiro : crítica y poesía*, ed. R. P. Sigele y G. Sobejano, Madrid, Gredos, 1972, p. 417-431.

— «Calderón de la Barca and Music: Theory and examples in the *Autos* (1675-1681), *Hispanic Review*, 41, 1973, p. 362-370.

—, «Calderón's *Falerina* and Music», *Music and Letters*, Oxford, 49, 1968, p. 317-328.

QUEROL GAVALDA, Miquel, *La música en el teatro de Calderón*, Barcelona, Institut del Teatro, 1981 (a).

—, *Teatro musical de Calderón. Estudio, transcripción y realización del acompañamiento*. Barcelona, C.S.I.C., 1981 (b).

—, «La dimensión musical de Calderón», *Calderón. Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro (Madrid, 8-13 de junio de 1981)*. Madrid, 1983, vol. II, p. 1155-1160.

RUIZ LAGOS, Manuel, «Apuntes sobre acotaciones musicales en los autos de Calderón, en *Anales del Instituto de estudios madrileños*, 1970, p. 63-77.

SAGE, J., «Calderón y la música teatral», *Bulletin Hispanique*, 58, 1956, p. 275-300.

—, «The function of Music in the Theater of Calderón», en D. W. Cruickshank y J. E. Varey, *Pedro Calderón de la Barca. Comedias*, vol. 19, *Critical Studies of Calderón's Comedias*, London, Tamesis Books, 1973, p. 209-230.

SHERGOLD, N. D. «La musique et le thème littéraire dans l'auto sacramental de Calderón *No hay más fortuna que Dios*», *Baroque*, 5, 1972, p. 97-106.

STEIN, Louise Kathrin, «Música existente para comedias de Calderón de la Barca», en *Calderón. Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro*

*español del Siglo de Oro*, ed. de Luciano García Lorenzo, Madrid, 1983, II, p. 1161-1172.

—, *Songs of mortals, dialogues of the Gods*, Oxford, Clarendon Press, 1993.

VITSE Marc, «Polimetría y estructuras dramáticas en la comedia de corral del sigloXVII: el ejemplo de *El Burlador de Sevilla*», en *El escritor y la escena VI*, AITENSO, Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, ed. Ysla Campbell, 1998, p. 45-63.

WILSON, E. M. y SAGE, J., *Poesías líricas en las obras dramáticas de Calderón*, London, Tamesis Books, 1962.